## Lamento della ninfa – Claudio Monteverdi

## Dobový kontext života a díla Claudia Monteverdiho

Claudio Monteverdi (1567 – 1643) byl italský skladatel, gambista a zpěvák. Obvykle bývá označován za inovátora v kompozičních technikách a považován za vynálezce takzvané *secondy practicy*. Pro vysvětlení tohoto pojmu a jeho přisuzování je důležitý kontext.   
 Monteverdi se narodil do rodiny lékaře v Cremoně. V dětství se hudebně vzdělával u Marca‘Antonia Ingegneriho, který byl *maestro di cappella* v Cremonské katedrále. Monteverdi se stal členem katedrálního sboru a studoval na Cremonské univerzitě. Jeho sbírky kompozic začaly vycházet tiskem, když mu bylo patnáct let. Ve dvaceti letech vydal svou první knihu madrigalů *Il primo libro de madrigali*. O dva roky později nastoupil na místo *suonatore di vivuola* vévody Vincenza Gonzagy v Mantově. Během následujícího roku vydal druhou knihu madrigalů *Il secondo libro de madrigali*. V tomto období byly pro Monteverdiho pozdější kompoziční vývoj důležití Luca Marenzio a Giaches de Wert. Monteverdi studoval Marenziovy madrigaly, které byly slavné v osmdesátých letech šestnáctého století, na kterých byly znát kompoziční vztahy k obsahu textu. Giaches de Wert, vlámský skladatel působící v Itálii, skládal podle vlastního názoru, že hudba musí přesně odpovídat náladě textu a měla by být nastavená jeho přirozené deklamaci. Když ho v roce 1601 Gonzaga povýšil na místo *maestro di cappella*, měl už za sebou Monteverdi cesty po Rakousku, Uhersku a Vlámsku, vydanou třetí knihu madrigalů *Il terzo libro de madrigali* a svatbu s dvorní zpěvačkou Claudií Cattaneo. Madrigaly vydané ve zmíněné třetí knize nesly známky vlivu myšlenek a kompozičních stylů Marenzia a de Werta. Monteverdiho styl skladby tedy změnil svou podstatu, začal využívat chromatiky a disonancí ve prospěch vypjatosti nálad. Texty Giovanniho Battisty Guariniho, italského básníka a dramatika, díky těmto vlivům vyjadřuje a podkresluje Monteverdi korespondující hudbou.

## Čtvrtá a pátá kniha madrigalů

Po vydání čtvrté knihy madrigalů *Il quarto libro de madrigali* v roce 1603 v Benátkách se zvedla vlna diskusí a námitek, iniciovaných především Giovannim Artusim, italským skladatelem, teoretikem a spisovatelem. Artusi byl žákem Goseffa Zarlina a zastáncem kontrapunktické techniky. V roce 1581 se zastával svého učitele a kontrapunktického stylu, který odsoudil Vincentio Galilei, italský skladatel a hudební teoretik, ve svém spisu *Dialogo di Vincentio Galilei – della Musica Antica, et della moderna*. V tomto díle nabízí možnosti využití disonanci, jako například moderní pojetí disonancí umístěných na těžkých dobách a v průtazích, za podmínky hladkého plynutí hlasů. Artusi na Monteverdim kritizoval především porušování kontrapunktických pravidel. Monteverdi odpověděl na jeho námitky v úvodu páté knihy madrigalů *Il quinto libro de madrigali*, kde slibuje vydání teoretického pojednání *Seconda pratica ouero Perfettione della moderna musica*, ve kterém vysvětlí své novátorské pojetí a hned mu dává název – *seconda pratica*, aby si mohl přivlastnit autorství onoho názvu. Zde stručně také vysvětluje, že existuje také jiná *pratica,* než ta dosud užívaná – kontrapunktická – podle učení Goseffa Zarlina. Přidává krátké vysvětlení konsonancí a disonancí a jejich novému (modernímu) pojetí.

## Obhajoba Giulia Caesara Monteverdiho

O dva roky později vydal pojednání s názvem *Dichiaratione della lettera stampatanel Quinto libro de suoi Madregali* jeho bratr Giulio Caesare Monteverdi ve třídílné sbírce *Scherzi musicali*, ve kterém hájí svého bratra Claudia a vysvětluje důležitost posuzování hudby ve spojitosti s obsahem textu. Popisuje, že zatímco jeho bratr užívá termínu *particelle*, Artusi jej komolí na *passaga*. Dále vysvětluje vztah hudby a textu, tedy že Claudio zastává názor, že text má být pánem – ve smyslu dominantního postavení – harmonie a nemá být jejím sluhou a odvolává se na stejný názor Platona, kterého cituje v tomto kontextu. Následně odsuzuje Artusiho výklad madrigalu *Cruda Amarilli*, který provedl analýzu hudby bez textu, protože hudba bez textu je při komponování podle *moderního stylu* jako tělo bez duše. Později v textu vysvětluje přiřazení pojmů *starého* a *nového stylu* kompozice k pojmům *prima* a *seconda pratica*. Přiřazuje k těmto pojmům skladatele podle jejich kompozičních stylů. K modernímu stylu řadí jako prvního Cipriana de Rore, další jmenuje ty, se kterými se Claudio setkal a kteří jej ovlivnili: Marca‘Antonio Ingegneri, Luca Marenzio, Giaches de Wert, následují Luzzasco Luzzaschi, Jacopo Peri, Giulio Caccini, za kterými uvádí také nejvznešenější duchy, kteří prý rozumí pravému umění. Vysvětluje, že kvůli vztahu textu a hudby používaných již starými Řeky a Římany ji pojmenoval *seconda* a ne *nová,* a *pratica*, protože se jedná o použití konsonancí a disonancí v praxi. Poukazuje také na Artusiho reakci na úvod páté knihy madrigalů, ve které se snažil zahanbit význam *secondy praticy*, uváděl ji jako spodinu *primy praticy*, přestože techniky, které *secondu* charakterizují, používali už dříve uvedení skladatelé, které Artusi vůbec neodsuzuje, ani jejich díla dopodrobna nerozebírá. Následně Giulio Caesare několik takových příkladů uvádí.

## Monteverdiho 8. kniha madrigalů

Monteverdiho v třicátých letech poznamenala válka vedená Mantovou i mor, který zasáhl Benátky v letech 1630-1631. V posledních letech života zveřejnil velkou vrcholnou syntézu své světské hudby, která představuje zároveň vyvrcholení samotného madrigalového žánru – *Madrigali guerrieri et amorosi noc alcune opuscoli*, Benátky 1638; zároveň vydal podobnou syntetickou sbírku sakrální hudby – *Selva morale et spirituale* (Benátky 1641). (…) Monteverdiho tvorba představuje ve stejné míře završení úsilí hudební renesance i otevření dveří do nového světa hudebního baroka – za 60 let svého tvořivého života vytvořil most, kterým překlenul obě hudební století a přinesl díla, která patří k vrcholným činům hudebního umění.

Osmá kniha *Madrigali guerrieri et amorosi* – v překladu Madrigaly válečné a milostné – je rozdělena právě do dvou částí, Lamento della ninfa je zařazeno mezi madrigaly milostnými.

## Lamento della ninfa

Zkomponována na text Ottavia Rinucciniho a rozdělena do tří nestejnoměrných částí. V Lamentu figurují čtyři postavy: tři satyrové (TTB) a víla (S). Stejně jako ostatní madrigaly Monteverdiho 8. knihy se jedná o tzv. minioperu, nebo také o tzv. miniscénu, která trvá (v závislosti na interpretech) kolem šesti minut. První a třetí části jsou velmi krátké v kontrastu s prostřední částí. Víla se se svým zpěvem objevuje pouze ve druhé části. Z pohledu děje je dílo velmi jednoduché. Víla (ninfa) byla opuštěna svým milencem a zpívá lamento nad svým osudem. Satyrové ji litují, naříkají a soucitně komentují její žal.

Lamento della ninfa je v osmé knize madrigalů jedinečné díky úvodním poznámkám k provozní praxi. K interpretaci víly je psáno, že sopranistka má zpívat „dle svých emocí“ (Al tempo della affetto del animo), zatímco pro satyry se uvádí, že mají zpívat v pravidelném rytmu (Al tempo della mano). Poznámka uvedená k interpretaci víly dělá skladbu nadčasovou, neboť každý interpret jí tak může dát své osobní, jedinečné ztvárnění. Při výběru nahrávky k poslechu tedy velmi záleží na provedení.

Nahrávka je z roku 2010 od La poéme Harmonique, pod vedením hráče na theorbu Vinceta Dumestreho. Sopranistka Claire Lefilliatre jedinečně svým svérázným a přitom klouzavým hlasem ztvárnila vílu. Tři satyry psané pro dva tenory a jeden bas interpretovali Serge Goubioud (tenor), Jan van Elsacher (tenor) a Benedict Arnold (bas). Nahrávka má šest minut. Ve srovnání s četnými nahrávkami skladby jinými ansámbly, jsem vybrala právě tuhle, pro absenci přehršlí koloratur a ozdob v sopránovém partu.

## Hudebně rétorické figury

Ve skladbě se objevují hudebně rétorické figury. Například katabasis v bassu continuu procházející celou prostřední částí ve stejném postupu čtyř dlouhých sestupných tónů. Tento dlouhý řetězec je ukončen posledním taktem a zazněním posledního tónu v intervalu oktávy od prvního tónu tvořícího katabasis. Další katabasis nalézáme v sopránovém partu pod slovy „Perché di lui mi struggo“ (v přebásněném českém překladu: „Snad že mne trápí…“).

Jako další figuru v této skladbě můžeme vidět klimax jako zvýraznění klíčových slov na vzestupně opakujících se figurách v sopránovém partu. Jedná se o slovo „amor“ („láska“/„lásko“), „colai“ (v kontextu verše pravděpodobně v překladu: „jeho“) a „mai“ („nikdy“).

V sopránovém partu druhé části také objevujeme i paranomasiu, tedy opakování úryvku s dovětkem. „Dove la fe chel traditor, chel traditor giuro“ (v přebásněném českém překladu: „Kde je ta věrnost, co mi ten zrádce, co mi ten zrádce sliboval“), „non dirami, non dirami affe“ (v přebásněném českém překladu: „ať ta rána víc nebolí“) a „ancor, ancor mi preghera“ („znovu, znovu mě prosí“).

Velké skoky a osamocené tóny ve výškách značí saltus duriusculus. V textu konkrétně skok o malou sextu vzhůru pro slovo (výkřik) „non“ („ne“) a zpět o čistou kvintu.

Závěr druhé části je vyprajtý nejen po textově-obsahové stránce, ale také díky počtem výskytu hudebně rétorických figur. Vidíme zde kombinaci epizeuxe a paronomasii na slově „taci, taci, taci che troppoil sai.“ („mlčte, mlčte, mlčte ústa má, dobře to víte.“). Zároveň se zde objevuje exclamatio v podobě zoufalého zvolání a výkřiku slova „taci“ („mlčte“).

## Doprovodné hlasy

V první části skladby se mezi hlasy objevují imitace. Ve druhé části doplňují vedoucí soprán komentáři „miserela“ („ubohá“) a „ah piu, no, tanto gel soffir non puo.“ („už více bolesti nemůže snést“), a to buď homofonně, nebo polyfonně s imitačními nástupy.